

Solas, Silvia Angélica

Experiencia estética y corporalidad: El arte como productor de ideas

IX Jornadas de Investigación en Filosofía

28 al 30 de agosto de 2013

CITA SUGERIDA:

Solas, S. A. (2013) *Experiencia estética y corporalidad: El arte como productor de ideas [en línea]. IX Jornadas de Investigación en Filosofía, 28 al 30 de agosto de 2013, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en:*
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2962/ev.2962.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5



Mesa Redonda: *Ciencia, arte y valores: perspectivas e intersecciones en la filosofía contemporánea* Coordinadora M. Cristina di Gregori
Experiencia estética y corporalidad: el arte como productor de ideas
Silvia Solas IdIHCS-UNLP

Toda vez que la experiencia ha perdido credibilidad y se ha desconfiado de ella por socavar las verdades ciertas de la razón deductiva, o se la ha atacado por subjetiva, incomunicable y poco fiable, suele culparse implícitamente a su fundamento en el cuerpo de la criatura humana.

La afirmación pertenece a Martin Jay en el estudio que le dedica a la experiencia (2009: 163). Jay ubica al platonismo en el origen de tal hostilidad, dado su recelo respecto del cuerpo corruptible y su correlato en el carácter irracional de las emociones. Advierte cómo, más adelante, la tradición empirista procura restaurar la evidencia sensible pero con la intención de evitar las implicaciones relativistas de la dependencia de los datos sensoriales. Es el pensamiento del siglo XVIII el que instala la posibilidad de volver a localizar el valor estético en las respuestas corporales al virar el acento hacia la apreciación estética o de gusto, es decir, al poner en consideración los efectos producidos por la experiencia sensible. Así, el placer sensual comienza a requerir justificación y legitimación teórica, dando lugar a discursos que en su conjunto recibirían la denominación de “estéticos”.

Por el lado de la realización artística, como es sabido, se produce por entonces el fenómeno de aparición de las denominadas “bellas artes”, denominación con la que comenzó a distinguirse la producción de los artistas de la de los artesanos. En este nuevo paradigma, las obras de arte, es decir, las obras de las bellas artes, reclamaban una valoración de sus cualidades intrínsecas y relacionales, con independencia de sus valores como imitaciones del mundo, ilustraciones de narraciones divinas o recreación de acontecimientos históricos.¹

La Estética, entonces, tuvo que recurrir al análisis del juicio subjetivo (o intersubjetivo) sustentado, en principio, en respuestas de orden sensual. La teoría estética del siglo XVIII centra gradualmente su mirada en el espectador o receptor artístico alejándose de los criterios objetivos de la valoración. El propio Hume, cuyo propósito en este campo era encontrar una norma objetiva del gusto, sostuvo por entonces que la belleza no es una cualidad de las cosas sino que existe en la mente que las contempla (Hume, 2003: 50), adelantando, así, la perspectiva kantiana. Finalmente, Kant establece en su tercera Crítica, las características del

¹Este proceso se ve reforzado por, y a su vez fomenta, la presentación pública de las obras, el aumento de coleccionistas privados y el encumbramiento del papel de conocedor o experto de arte, entendido en el juicio sobre los valores artísticos. Ya no era posible, sostiene Jay, pese a cierta fetichización de las obras artísticas que en cierto modo se asociaban a los objetos de culto sagrado, entender la belleza como una función de la inteligibilidad de un orden divino.

juicio de gusto que, ante todo, es subjetivo (lo que en su horizonte quiere decir no lógico o no conceptual): sin embargo, es universal, necesario, sin concepto y desinteresado.

En síntesis, la disciplina estética surge y se afianza como consecuencia del desplazamiento hacia la subjetividad, en conjunción con el paulatino proceso de autonomía de lo artístico, procesos propios de la modernidad.

Ahora bien, las consecuencias de tales procesos, y muy especialmente el cada vez más acentuado carácter de desinteresado, generan una mirada sobre el arte como objeto de contemplación y refuerzan lo que más tarde daría lugar entre los románticos o idealistas al esteticismo y a la concepción del “arte por el arte” consolidada en el siglo XIX. El aspecto negativo de esa mirada es la constitución de una esfera desligada de otras situaciones humanas que pareciera instalar, al acentuar la contemplación pura, un retorno al demérito atribuido a lo corpóreo o a lo sensible.

Jay destaca que uno de los filósofos contemporáneos que se enfrenta muy particularmente a la condición de desinteresado del juicio del gusto, es el pragmatista John Dewey. Básicamente, porque la perspectiva de Kant al fomentar el impulso contemplativo se alejaba del impulso activo y comprometido con un modo de vivir. Dewey no acepta la escisión entre lo cognitivo, lo estético y lo moral (separación sustancial en el horizonte kantiano), ya que toda experiencia contiene un aspecto estético. Por ello puede afirmar que en tanto toda experiencia consiste en la satisfacción de ciertas necesidades de un organismo en relación con el mundo, constituye “un arte en germen” (Dewey, 2008: 22)

Por otra parte, el pensamiento de Merleau-Ponty, en su intento de profundizar los análisis fenomenológicos husserlianos, especialmente sobre el cuerpo propio y el mundo vivido, ha iniciado una mirada sobre lo corpóreo que cobra creciente significación en el pensamiento de nuestros días. Una buena parte de sus análisis tienen como referente al arte y, en particular, a la pintura. En cierto sentido, también puede afirmarse que, como en Dewey, la experiencia estética funciona como una suerte de arquetipo de toda experiencia, aún de la experiencia filosófica.

En el presente trabajo intentaré considerar de qué modo tanto en Dewey como en Merleau-Ponty el arte es el ámbito en el que se muestra de modo más manifiesto cómo incluso la inteligibilidad más abstracta arraiga en lo sensible o lo perceptual. Hay ideas artísticas que son, al decir de Merleau-Ponty, ideas sensibles que se nos dan a ver en lo sensible, no como medio de acceder a ellas sino como único ámbito en que ellas pueden constituirse.

La experiencia estética según Dewey

En un pasaje de su texto *El arte como experiencia*, Dewey discurre acerca de la importancia de los medios a través de los cuales el arte se constituye y cuya diferenciación excesiva ha dado lugar a clasificaciones que resultaron negativas para la comprensión de lo artístico, particularmente porque se sustentan en separaciones jerárquicas: sea que se diferencien las artes manuales de las intelectuales, sea que se diferencie entre artes figurativas y abstractas o cualquier otra categorización, “(...) toda jerarquización de lo más alto y lo más bajo está, en definitiva, fuera de lugar y es estúpida. Cada medio tiene su propia eficacia y valor.” (Dewey, 2008: 256).

La historia de las manifestaciones artísticas permite encontrar diferentes obras, valorables desde distintas perspectivas, para lo cual también debe admitirse cuánto influye en su realización el estado de la tecnología de ese tiempo. (Cf. Dewey, 2008: 256-58). Así, lo material juega un papel fundamental en la expresión artística y la habilidad del artista para sacar de ese material todo su potencial, también. Me interesa subrayar, particularmente, en este contexto, cómo Dewey reconoce que el trabajo artístico consiste, en buena medida, en un proceso por el cual se genera sentido: “La lucha permanente del arte consiste en convertir *materiales tartamudos o mudos en la experiencia ordinaria, en medios elocuentes*.

Recordando que el arte denota una cualidad de la acción y de las cosas hechas, toda auténtica obra nueva de arte es, en cierto grado, por sí misma, el nacimiento de un arte nuevo.” (Dewey, 2008: 258; el subrayado es mío).

Por eso, es falaz, tanto establecer clasificaciones excluyentes entre las artes, cuanto considerar que todas pueden reducirse indiferenciadamente a una. Por ejemplo, la historia de la música nos muestra como “a causa de la inmediatez de su efecto emocional, la música se ha clasificado como la más baja y la más alta de las artes.” (Dewey, 2008: 268).

¿Qué es entonces lo distintivo de la obra de arte, así dicho, en general?:

(...) La obra de arte nos propone el reto de ejecutar un acto de evocación y organización mediante la imaginación del que la experimenta. No se limita por tanto a ser meramente un estímulo y un medio para un curso franco de la acción.

Este hecho constituye la singularidad de la experiencia estética y esta singularidad es a su vez un desafío al pensamiento. Es particularmente un reto a ese pensamiento sistemático llamado filosofía. (Dewey, 2008: 309)

¿Por qué? Porque para Dewey la experiencia del arte, la experiencia estética por excelencia, es experiencia en el pleno sentido del término y, como tal, el objeto que el filósofo debe analizar si pretende comprender lo que la experiencia sea. Las filosofías del arte canónicas han errado al explicar la experiencia estética como producto de un factor fundamental: la

sensibilidad, la emoción, la razón, la actividad, incluso la imaginación como una facultad especial.

La experiencia estética, en síntesis, adquiere para Dewey el estatus de arquetipo de toda experiencia y se muestra, en tanto tal, como el resultado de la intervención de todos esos factores. La experiencia estética, de esta manera, puede pensarse como la generadora de una significación no meramente conceptual, ni siquiera completamente imaginaria.

Sostiene John Dewey en *El arte como experiencia*: “Hay valores y significados que sólo pueden expresarse con cualidades inmediatamente visibles y audibles; y preguntar lo que significan, en el sentido de algo que puede ser puesto en palabras, es negar su existencia distintiva” (Dewey, 2008: 84).

Lo sensible y lo inteligible en Merleau-Ponty

Sorprende la semejanza de sentido que encontramos en la siguiente cita de Merleau-Ponty, extraída de su obra póstuma e inconclusa, *Lo visible y lo invisible*: “(...) las ideas de que hablamos no nos serían más conocidas si careciéramos de cuerpo y de sensibilidad; entonces nos serían del todo inaccesibles (...) no pueden sernos dadas *como ideas* fuera de una experiencia carnal. (...) se transparentan detrás de lo sensible o en su corazón mismo (...)” (M. Ponty, 1970: 185-186; el subrayado es del autor).

Es decir, en uno y otro autor se subraya la existencia de “ideas” (dice Merleau-Ponty) o “valores y significados” (dice Dewey) que solo son expresables, o a las cuales solo accedemos, a través de “cualidades inmediatamente visibles o audibles” (Dewey) o hacia el interior de una “experiencia carnal” (Merleau-Ponty)

Es, precisamente, el campo del arte en sentido amplio (una pintura, un fragmento literario, una composición musical) el ámbito donde mejor se manifiestan tales ideas o significaciones, pues es aquél en el cual la corporeidad o materialidad aparece con un grado de perdurabilidad que la percepción habitual no permite. Y tal consideración puede encontrarse tanto en el autor pragmatista como en el filósofo francés.

Ahora bien, parafraseando a Gadamer quien, en referencia a la definición de Estética ofrecida por Baumgarten como “conocimiento sensible” (Gadamer, 1998: 54), sostenía que la misma representaba una paradoja en el marco de la tradición occidental, pues “conocimiento” se asocia a universalidad, mientras que lo sensible es particular, podría plantearse que la noción de “idea sensible” comporta una suerte de contradicción semejante en el marco de dicha

tradición. Es que justamente Merleau-Ponty pretende oponerse a la separación sensible/inteligible que sustenta la mencionada concepción filosófica que, como veíamos en el análisis de Jay inicia la reflexión platónica pero que adquiere una dimensión sustantiva con el racionalismo cartesiano.

Mauro Carbone, estudioso de la obra de Merleau-Ponty, aborda, en un texto relativamente reciente, el estudio de esta noción merleau-pontyana de “ideas sensibles” con Marcel Proust como principal referente. Luego de citar *in extenso* el conocido pasaje de la magdalena, en los inicios de la novela proustiana, sostiene que esas páginas que acaba de citar, en general relatadas como el descubrimiento de la memoria involuntaria,

(...) describen ante todo la experiencia de una *intuición eidética*: la experiencia por la cual el protagonista de la *Recherche* percibe nuevamente la “*esencia*” misma del paisaje en el que pasaba sus vacaciones de niño, experiencia que le da de ese paisaje –como también se dice– la *idea*; en suma, que le ofrece como ha escrito Deleuze, “el en-sí de Combray. (Carbone, 2008: 9)

Desde una perspectiva fenomenológica, entonces, Merleau-Ponty recurre a esta formulación –“idea sensible”- para dar cuenta de las significaciones artísticas que no son, ni puramente sensibles, ni puramente inteligibles. La propia ficción proustiana alude a tales posibles significaciones: “Como si nuestras ideas más bellas fueran aires de música que volvieran a nosotros sin que jamás las hubiéramos oído (entendido), y que nos esforzáramos por escuchar, por transcribir”.² (Carbone, 2008: 5, epígrafe; la traducción es mía)

Es que tales ideas involucran lo que el mismo Proust advierte cuando da cuenta de cómo se ha producido la rememoración del pasado, reconstituido por el arte (por la literatura): se trata de un acto creativo; así, Carbone reconoce que se trata de “una operación *pasiva* –y por tanto inseparable de la acción del olvido- pero, al mismo tiempo una operación que el Narrador proustiano definiría, corrigiéndose de manera significativa: ‘¿Buscar? No solamente: crear’³.” (Carbone, 2008: X)⁴

Conclusión

La novela de Marcel Proust es, como el texto de Carbone muestra, la inspiradora y, por tanto, ejemplo paradigmático de lo que Merleau-Ponty pretende expresar cuando se refiere a las ideas sensibles.

2 Proust, Marcel, *Le temps retrouvé*, p. 30

3 Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann* [Op. cit., p. 97]

4 Continúa Carbone en el mismo sentido: “Así, la caracterización anti platónica de las ideas que Merleau-Ponty encontraba en Proust se conjuga con la concepción anti platónica de la reminiscencia que Deleuze veía en el autor de la *Recherche*, ofreciendo al pensamiento y al arte del siglo XX (y del siguiente) un espejo en el cual *reflejarse*.” (Carbone, 2008: 22-23; la traducción es mía)

Sin embargo, sustentándonos en la comprensión deweyana según la cual las fronteras entre las artes deben ser diluidas, si no borradas por completo, podríamos incorporar como referentes válidos, exponentes pictóricos o de otras manifestaciones del arte.

El ejemplo más significativo es el de Paul Cézanne a quien no casualmente Merleau-Ponty le dedica un artículo,⁵ y sobre cuya obra el filósofo hace descansar buena parte de sus consideraciones sobre la percepción, la visibilidad, las posibilidades expresivas; al punto de estimar que la filosofía debería asumir el mismo riesgo y atrevimiento en su afán de dar cuenta del mundo.

Pero también a otros pintores contemporáneos como Francis Bacon, a quien por cuestiones en principio cronológicas, Merleau-Ponty no se refiere, pero cuya característica pictórica más sobresaliente es la distorsión corporal. Poniendo así, en un plano pictórico, interesantes líneas críticas sobre nuestras más elementales creencias ontológicas y antropológicas.

De ahí que podamos conjeturar que, incluso la filosofía, sin dudas una disciplina teórica e intelectual, muestra cómo en su recorrido especulativo las ideas arraigan en la sensibilidad y, en ocasiones, explícitamente en el arte: tal vez el ejemplo más elocuente sea la consideración de Benjamin sobre “el ángel de la historia” que describe en su novena Tesis sobre la filosofía de la historia y que tiene como referente el *Angelus Novus* de Paul Klee.

Los dos exponentes filosóficos que hemos tomado aquí como ejemplo, Merleau-Ponty y Dewey, coinciden, más allá de diferencias terminológicas o clasificatorias, en, al menos, dos consecuencias que podemos apuntar de lo expuesto aquí: en primer lugar, pensamiento y sensibilidad no son operaciones dicotómicas ni excluyentes; en segundo lugar, la materialidad/la corporalidad –los productos del arte son la prueba más contundente- es ineludible para la generación de ideas.

Bibliografía:

Carbone, Mauro, (2008) *Proust et les idées sensibles*, Paris, Vrin.

Dewey, John, (2008) *El arte como experiencia*, Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós.

Gadamer, Hans-George, (2002) *La actualidad de lo bello*, Barcelona/México/Buenos Aires, Paidós.

⁵ Se trata de “La duda de Cézanne” editado en una compilación de artículos bajo el título de *Sentido y sin sentido*, en 1948.

Hume, David, (2003) *De la tragedia y otros ensayos sobre el gusto del gusto*, Buenos Aires, Biblos.

Jay, Martin, (2009) *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*, Buenos Aires, Paidós.

Kant, Immanuel, (1999) *Crítica del Juicio*, México, Porrúa

Merleau-Ponty, (2000) *Sentido y sinsentido*, Barcelona, Península

Merleau-Ponty, Maurice, *Lo visible y lo invisible*,

Proust, Marcel, (1947) *À la Recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard.

Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann* [Op. cit., Vol I, I partie]

Proust, Marcel, *Le temps retrouvé* [Version on-line édition numérisée reprend le texte de l'édition Gallimard, Paris, 1946-47, en 15 volumes, Vol 15, II partie].